

SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA EN RETROSPECTIVA*

Sociology of Literature in Retrospective

LEO LÖWENTHAL

Durante más de medio siglo me he ocupado sobre todo de la sociología de la literatura y del problema de la cultura de masas. Apoyado económicamente por el Instituto de Investigación Social en la Universidad de Frankfurt, en 1926 comencé a estudiar a los narradores alemanes del siglo XIX.¹ En mis trabajos habla el espíritu de crítica social que motivaba a aquel grupo de entonces jóvenes investigadores a rechazar los métodos convencionales y buscar, en los ámbitos de las humanidades y las ciencias sociales, un tratamiento nuevo y audaz del material –esto es, atreverse a abrir un boquete en los muros de la torre de marfil académica, en la que los especialistas trabajaban, por lo general sin conciencia social y moral, para sus intereses profesionales. Tuve la ventaja de ser uno de los primeros miembros de este grupo, al que me uní en 1926 por invitación de Max Horkheimer y Friedrich Pollock.

El estudio de la sociología y la literatura ocupó mis años de formación académica y después me dediqué a investigaciones en las que intenté aplicar a una nueva valoración de la literatura europea desde el Renacimiento lo que había aprendido de Marx, Freud y la gran tradición filosófica de Europa. Como mis compañeros intelectuales de aquel tiempo, también yo estaba convencido de la decadencia de la sociedad occidental. Todos presentimos la amenaza del avance de Hitler, considerábamos también que el resto del llamado “mundo civilizado” se encontraba dañado y nos esforzamos, cada uno según su conocimiento y aptitudes, en interpretar los problemas históricos y contemporáneos de tal manera que se hiciera visible su carácter regresivo o progresista. Rechazábamos el concepto de una ciencia libre de valores, en la que veíamos una renuncia imperdonable a la obligación moral de

* “Literatursoziologie im Rückblick” se publicó por primera vez en el libro homenaje a René König por su 75 cumpleaños, coordinado por Heine von Alemann y Hans Peter Thurn, *Soziologie in weltbürgerlicher Absicht* en la Westdeutscher Verlag (1981: 101-113). El texto recoge la conferencia que Leo Löwenthal impartió durante el verano de 1981 en la Universidad Libre de Berlín y en el Instituto Max Planck para las Ciencias Sociales. La conferencia se incluye en el tomo 4 de los escritos del autor (*Schriften 4, Judaica. Vorträge. Briefe*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. (1984: 88-105), edición al cuidado de Helmut Dubiel. (Nota del traductor).

¹Véase mis *Schriften 2*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. (1981: 301 ss.).

quienes tenían la suerte de llevar una vida intelectual en medio de la miseria general de la existencia cotidiana. En el caso de que algunas de las formulaciones que siguen den la impresión de ser partidistas e incluso iracundas, no tengo ninguna disculpa preparada, más bien me sentiría orgulloso de esos reproches. Había razón suficiente para la ira –tanto en el ámbito de la investigación científica como en la vida pública.

Ya desde la época escolar me sentí atraído por la literatura y no es casualidad que ejerciese algunos años como profesor de lengua en colegios alemanes antes de unirme al Instituto de Investigación Social. Supongo que fui evolucionando de modo inconsciente hacia la crítica literaria; pues, como alumno y como profesor, me había percatado de lo completamente banales que resultaban la mayor parte de las clases de literatura, al menos tal y como las practicaban la mayoría de los profesores y como se presentaba en los libros de texto oficiales. Sin embargo, me irritaba sobre todo la elección absurdamente convencional de los textos literarios. Puesto que viví los años posteriores a la Primera Guerra Mundial como un joven políticamente rebelde, si no revolucionario, fue para mí completamente natural sacar partido de la experiencia práctica de la escuela y la política en los ensayos teóricos que escribí dentro de los muros académicos.

Pronto descubrí que, en mis tentativas de hacer sociología de la literatura, me encontraba bastante aislado. Fuera como fuese, buscaba en vano referencias afines teniendo en cuenta que la propuesta era concebir la tarea desde la perspectiva de una teoría crítica de la sociedad. Sin duda, estaban los trabajos de Franz Mehring, que leí con interés y provecho; con todo, y a pesar de la honestidad, digna de admiración, y del radicalismo político incondicional del autor, en última instancia sus escritos no iban más allá de los límites de un reportero socialista, que escribía sobre literatura con el mismo estilo que sobre política y economía. Georg Lukács no había presentado aún su serie de contribuciones a la estética marxista y la interpretación de la literatura. Por supuesto, yo estaba profundamente impresionado e influido por su bello y pequeño libro *La teoría de la novela* (1920), que casi me sabía de memoria. Junto al tomito de Levin Schückling sobre la sociología del gusto literario, la única influencia importante que puedo recordar es la obra monumental de Georg Brandes sobre las corrientes literarias del siglo XIX.

No obstante, tuve el valor, si no el desparpajo, de planear un amplio estudio socio-crítico de las literaturas francesa, inglesa, española y alemana, cuyo comienzo debía ser las investigaciones que mencioné más arriba. Mi atención se centraba

entonces especialmente en los escritores y escuelas literarias que el *establishment* reaccionario alemán castigaba con el silencio (por ejemplo, la Joven Alemania y Spielhagen) o que elevaba a las nubes de la “palabrería” idealista (Goethe y los románticos) o aquellos relegados a los pastos de la antropología cuasifolclórica (C. F. Meyer y Keller).

En estos trabajos me limité a las formas narrativas de la literatura; debido a razones que sociológica y artísticamente considero válidas, creo que las novelas y las narraciones presentan el aspecto más significativo de la literatura alemana del siglo XIX. Aunque en ningún caso me avergüenzo de estos documentos de juventud, soy consciente de sus debilidades. Si tuviese que escribirlos de nuevo, seguro que estaría menos convencido de algunas de las relaciones directas que establecí entre la literatura y los escritores, por un lado, y la infraestructura social, por otro. En publicaciones posteriores he intentado analizar con mayor cautela la mediación entre base y superestructura, entre las tendencias sociales y las ideologías; pero mis concepciones del mundo social y de la necesidad de vincular teoría social y análisis literario no se han modificado en lo esencial. Durante la última década la sociología de la literatura se ha puesto cada vez más de moda. Los escritos de mis contemporáneos me han dejado perplejo no pocas veces, pues –a menudo en un lenguaje innecesariamente complicado y esotérico– se vuelcan de modo tan intenso en la “mediación”, que las relaciones entre el ser social y la conciencia social se ven casi por completo oscurecidas.

I

El primer número de la *Zeitschrift für Sozialforschung* –el único que apareció en Alemania antes de cayera sobre ella la noche hitleriana– da cuenta de lo que significa la teoría crítica, a saber, una perspectiva que, desde una común convicción crítica de fondo, se extiende a todos los fenómenos culturales sin pretensión de construir un sistema. Contiene programas críticos sobre filosofía, economía, psicología, música y literatura.

La teoría crítica no debería ser entendida como algo distinto a esa denominación colectiva, una expresión, por cierto, que por lo menos en los años veinte nosotros no usamos nunca de modo tan enfático como aparece hoy en su efecto posterior. En tanto único superviviente de la época fundadora de los años veinte, casi me siento avergonzado... ¿Por qué tuve yo que sobrevivir y no aquellos me invita-

ron en 1926 a una alianza intelectual en la forma institucionalizada que habían creado dos años antes? Entonces no hablábamos de “teoría crítica” y la idea de una “escuela”, ciertamente, nos resultaba completamente ajena. Éramos y seguimos siendo negadores en la tradición de la negación determinada de Hegel... Negadores, donde cada uno intentó expresar lo que estaba mal en su ámbito determinado y, por ello, en la sociedad. Nos situábamos conscientemente al margen del poder establecido. Todavía hoy, como ustedes verán, en mi propio trabajo y quizá en mi sentimiento vital, la posición en los márgenes, la marginalidad, es la categoría más importante. En lo que respecta a mi compromiso sostenido con el legado literario y a la vez con la crítica de la producción de mercancías y palabras para el mercado de masas manipulado y dispuesto para la manipulación, sólo puedo señalar lo que he intentado hacer a lo largo de cincuenta años, y quizá consiga exponer mi posición crítica en el marco de tiempo limitado y de mi cerebro algo envejecido y dañado.

II

Para ir directos al grano, hay que separar del modo más estricto posible el arte y la mercancía de consumo, y no puedo aceptar todas las tentativas contemporáneas de borrar esa línea de separación, como he encontrado en algunos círculos radicales, tanto aquí como en América. Sin duda, el consumo del arte verdadero puede convertirse en cultura de masas y formar parte de la sociedad manipulada. Basta recordar el papel de Wagner en los tiempos de Hitler, sobre lo cual Adorno ha hecho aportaciones clarificadoras. Encontramos más ejemplos llamativos en la historia de las representaciones teatrales, por ejemplo, cuando el *common sense* burgués minimiza la tragedia socialmente inherente al matrimonio y el amor. Pienso en una representación de *Otelo* en el siglo XVIII, en el momento en que el moro no mata a Desdémona en la última escena, sino que reconoce su error y le pide perdón, de tal modo que juntos serán felices para siempre en la tierra, o cuando, en el cambio de siglo, en una representación muniquesa de *Casa de muñecas* de Ibsen, Nora no cierra la puerta al final desde fuera, sino desde dentro, para regresar de nuevo a su aburrido marido, ya que, al fin y al cabo, el lugar de la mujer es el hogar. Sin duda, estos ejemplos reflejan el clima social. Por otro lado, también materiales producidos originariamente como artículos de consumo, aunque sea menos frecuente, pueden introducirse en el ámbito del arte popular o mejor, en la mitología folcló-

rica. Pero estos son casos límites. No debo omitir la indicación de ciertas diferencias entre el ambiente americano y el europeo. En los Estados Unidos, donde cabe encontrar menos sociología de la literatura próxima a nuestro sentido crítico, se entiende por ello esencialmente investigaciones del contenido y los efectos de la cultura de masas, especialmente de la propaganda comercial y política. El modelo de estas investigaciones es behaviorista, es decir, como la mayoría de lo que se hace en América, ahistórico. La sociología de la literatura en el sentido de un análisis del arte sigue siendo sospechosa. En Europa percibo hoy cierto peligro de que el arte acabe en el molino del concepto de ideología, que todo lo muele, y pierda su integridad específica, a saber, su papel a la vez racional y creativo, aunque históricamente condicionado. Para expresarlo de modo algo provocador: la crítica literaria marxista no es sólo completamente adecuada, sino absolutamente necesaria en el análisis de la cultura de masas. Pero con el arte hay que usarla guiados por una gran precaución y debe remitirse, en tanto crítica de la apariencia social, a los residuos, que son inequívocamente ideológicos.

Para formularlo con más precisión: el arte enseña y la cultura de masas es aprendida, y eso significa que el análisis sociológico del arte tiene que ser cuidadoso, complementario y selectivo, mientras que el análisis sociológico de la cultura de masas debe ser total; pues sus productos no son otra cosa que fenómenos y síntomas del proceso de abdicación del individuo en la sociedad administrada.

III

Permítanme hablar primero de la sociología de la literatura en tanto que sociología del arte. Adorno dijo una vez: “Las obras de arte... tienen su grandeza sólo en el hecho de que permiten decir lo que la ideología oculta. Su carácter logrado va, se quiera o no, más allá de la falsa conciencia”. La literatura no es ideología: no practicamos una investigación de la ideología, sino que debemos orientarnos hacia la verdad particular, hacia lo específicamente cognitivo que transmite la obra de arte literaria. Esto no significa “new criticism”, sino al contrario, remite a la historia auténtica de la recepción artística como aparece en las referencias de Marx a la tragedia griega y a las novelas de Balzac. Quiero ahora identificar los grandes temas de la literatura tal y como los concibo desde el punto de vista crítico-sociológico. Primero, lo más general. La literatura es la única fuente fiable de la conciencia y autoconciencia del ser humano, de su relación con el mundo como experiencia. El proceso

de socialización, es decir, el ambiente social de lo privado, íntimo e individual, es vuelto consciente por el artista para su tiempo y nuestro tiempo y, con ello, nuestra propia falsa autoconciencia se expone constantemente a la corrección. La penetración en esta aportación del arte llegó a ser un elemento constitutivo de la agenda intelectual por primera vez en la última mitad de siglo, en el momento en que la crisis social llegó a ser extrema y la crisis totalitaria se hizo palpable. La sociología del arte es, de hecho, una de las lechuzas de Minerva. La buena sociología de la literatura, así opino, interpreta lo que parece más alejado de la sociedad como la verdadera clave de la sociedad y especialmente de lo malo en ella. El psicoanálisis es, por lo demás, un buen modelo para lo que intento expresar, en tanto que en él lo aparentemente más íntimo del cuerpo y el alma se descubre como verdad social. Lo que me interesa especialmente es el papel de la sociología crítica de la literatura en el análisis del ambiente social de lo íntimo y privado, la manifestación de la determinación sociológica de fenómenos como el amor, la amistad, la relación con la naturaleza, la imagen de sí mismo y cosas parecidas. Esto no significa reduccionismo. La literatura no es una especie de cantera de piedras. Rechazo todos los intentos de considerar la literatura una herramienta para aprender datos y hechos sobre instituciones como la economía, el Estado y el sistema legal. Debería prohibirse a los científicos sociales y a los historiadores considerar la literatura un territorio de materia en bruto. Lo específico de la literatura consiste en enseñar a ver el éxito y la derrota de la socialización del individuo en determinados momentos y situaciones históricas. La literatura es el acceso más fiable al estudio del destino social como vivencia. Sólo quiero dejar sugerido que, para comprender la transición vivencial del hombre feudal al aristocrático y al burgués, casi no habrá mejor fuente que las novelas de Stendhal y especialmente *Lucien Leuwen*.

En el caso de que consideren demasiado formal lo que he dicho hasta aquí, la perspectiva crítica volverá a levantar la cabeza en seguida. Cuando hablo de la historia de la socialización del individuo, hablo a la vez de la historia de una pasión, de su sufrimiento, sin duda también de su pasión. La literatura con la que estoy familiarizado, desde el 1600 en Europa, es la historia de la pasión del ser humano en la crisis siempre actual, la noticia soportada de la tensión, la promesa, el engaño y la muerte. La literatura de la sociedad burguesa pone de manifiesto la crisis permanente del individuo. Si expresa la condición permanente de la crisis y en qué medida lo hace es un criterio del carácter artístico de la literatura. Con ello entramos en el precario ámbito del margen, de la marginalidad.

La forma extrema de la experiencia del margen, es decir, de la crítica consciente o inconsciente de la sociedad, se expresa en las frases enfáticas de aquellos que ya saben que se ha dictado condena a muerte al ser humano antes de haber entrado en la llamada plenitud de la vida social. Stendhal, en *La cartuja de Parma*, hace decir lo siguiente a uno de sus personajes, con quien se identifica:

Sólo soy capaz de ver la condena a muerte, que caracteriza a un hombre real...
Todo lo demás puede ser comprado.

Y aproximadamente medio siglo más tarde, nos asegura Walter Pater en *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*:

Ah, sí... como dice Victor Hugo: “Estamos todos condenados a muerte, si bien con una especie de aplazamiento incierto”. “Les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis”: Tenemos una pausa y después la tierra ya no sabrá de nosotros. Algunos pasan la pausa en apatía, otros en pasiones, los más sabios con arte y canto.

Esto significa, en el lenguaje de un neorromántico, que el arte es la única noticia de lo que sería bueno en la vida y en las experiencias humanas, una promesa de felicidad que no se cumple.

Con ello me sitúo ya en medio del margen (si me permiten una imagen tan poco afortunada), a saber, en la sociología del propio artista. El artista mira el mundo de forma sesgada. (Quizá es eso lo que Brecht quiso decir con el concepto de *estrñamiento*). En tanto mira el mundo de forma torcida, lo ve correctamente, pues en realidad está distorsionado. El artista no es un cartesiano, sino un dialéctico orientado a lo idiosincrático, a aquello que sale fuera del sistema, dicho de otro modo, está preocupado por los enormes costes que este supone para el ser humano, y *eso* lo convierte en un aliado de la teoría crítica, es decir, de la perspectiva crítica, que es parte de la praxis crítica.

Lo marginal se expresa en la propia obra de arte en tres dimensiones: grupos, situaciones y protagonistas. A continuación, algunas observaciones sobre cada uno de estos aspectos.

I. Desde la perspectiva de la teoría crítica, el poeta se convierte en un aliado allí donde es la voz del *colectivo de los parias*, de los pobres, de los mendigos, de los criminales, de los locos, es decir, de todos aquellos que cargan con el peso de la sociedad. Aquí se muestra igualmente la auténtica dialéctica del arte, que, en el sentido de la cita de Adorno, vuelve absurda su interpretación como mera ideología. En la fantasía mediada del poeta, que llega más cerca de la realidad que la realidad no

mediada, el colectivo humano excluido de los beneficios y privilegios se hace visible como la verdadera y primera naturaleza de lo humano. La posibilidad de la humanidad verdadera se revela en el colectivo de la miseria no como desfiguración, sino como denuncia inmanente. Se trata de la ironía dialéctica del artista literario, a saber, que quienes menos satisfacen el concepto ideológico y, en un sentido banal, burgués de individuo son los que portan el signo de la humanidad autónoma liberada.

Me permito remitir como ejemplo para los grupos sociales marginales a mi análisis de las obras de Cervantes.

Hay dos posibilidades, no excluyentes entre sí, de considerar las figuras marginales en Cervantes; son la excrecencia de una sociedad que los ha arrojado al margen y son moralistas por derecho propio. Todos estos seres en los límites de lo humano, los mendigos, los canallas, los gitanos, los enfermos, representan la “carga” de la sociedad, a la que no quieren pertenecer o de la que han sido expulsados con violencia. Pero mientras son denunciados, acusados y encerrados, por su parte son también acusadores. Su mera existencia acusa a un mundo que ellos no hicieron y que no quiere saber nada de ellos. En tanto el artista da voz a estos hombres, puede intentar despertar un malestar en aquellos que han extraído beneficios del orden dominante. El artista da voz a los perdedores.

El otro aspecto bajo cuya perspectiva cabe considerar a las figuras marginales nos lleva al concepto de lo utópico. Las figuras marginales no sólo practican la función negativa de denunciar el orden social; a la vez, muestran la idea verdadera de lo humano. Sirven para manifestar las posibilidades de una sociedad utópica, donde cada uno tiene la libertad de ser su propio caso especial –con el resultado de que el propio fenómeno de la exclusión desaparece. La sociedad de los marginados, los ladrones y los delincuentes que actúan en las zonas marginales de Sevilla y la sociedad de los gitanos que acampan en la periferia de Madrid, son prototipos grotescos de una utopía: cada cual trabaja según sus capacidades y todo se comparte con todos.

El significado del idealismo utópico de Cervantes sale a la luz más claramente en *La gitanilla*. El jefe del clan dice: “Nosotros guardamos la ley de la amistad de modo inquebrantable: ninguno se apodera del bien del otro, libres y exentos vivimos de la amarga pestilencia de los celos...”

Así describe Cervantes, en el umbral de la nueva sociedad, las leyes con las que esta funciona y las confronta con la medida que ella misma ha proclamado: el

individuo autónomo y moralmente responsable. Sólo cabe encontrar a este ser humano independiente y consciente de su responsabilidad en los márgenes de la sociedad, la cual lo ha producido y expulsado a la vez².

El caso más extremo en el que la teoría crítica intenta descubrir el carácter cognitivo de los grupos marginales presentados literariamente, es el de la mujer. Desde el Renacimiento, el artista literario ha convertido siempre a la mujer en el abogado verdadero de la crítica revolucionaria a la mala sociedad. Ibsen dijo una vez:

La sociedad moderna no es una sociedad humana, es únicamente una sociedad del pueblo de los varones.

Pero esta desposesión de derechos que sufren las mujeres tiene, junto a las negativas, también consecuencias positivas.

En realidad, los hombres de Ibsen no dan la cara por aquello que proclaman y no admiten el único principio por el que de hecho viven: el materialismo del provecho personal. También las mujeres son materialistas, pero su materialismo es claramente diferente y se expresa ante todo de manera abierta. Es una consciente ironía dramática que la moral sea proclamada por los egoístas y el egoísmo por los moralistas.

2. *Las situaciones sociales marginales* están estrechamente emparentadas con las situaciones sociales. El ejemplo de los gitanos en Cervantes alude a lo que quiero decir. Los ejemplos más decisivos se encuentran en los dramas de Shakespeare, especialmente en *La tempestad*, *El Rey Lear* y *Timón de Atenas*, en los momentos en que el hombre de naturaleza no socializada, el salvaje, es abandonado. La rudeza de la naturaleza no se convierte en materia prima contra la que peca el afán de poder de la sociedad de clases y a la que explota instrumentalmente –junto a la explotación de los grupos sociales excluidos sobre los que acabo de hablar. Al contrario, la naturaleza no reconciliada, que en estos dramas aparece enfáticamente como perturbación de los elementos, expresa dialécticamente en su ferocidad, a la vez, su reconciliación. Esto está muy claro en *La tempestad*, donde la naturaleza salvaje hace regresar la segunda naturaleza del ser humano, su máscara cosificada y socializada, a su verdadera naturaleza. La situación marginal de pobreza absoluta (que no debe ser confundida con la de Robinson Crusoe), sufrida primero por Próspero, Lear y Timón, pero que luego en realidad es bendecida, se convierte en anticipación de la utopía verdadera, en presentimiento de la buena sociedad y en

²Cf. *Schriften*, tomo 2, (64 ss.).

condena de la mala. Implícita o explícitamente (pero esto sólo puedo afirmarlo aquí de modo un tanto atrevido sin poder desarrollarlo cumplidamente), la utopía sigue siendo el tema fundamental de la verdadera literatura, la naturaleza reconciliada del ser humano y de la naturaleza.

3. Donde el *protagonista* mismo aparece como figura marginal, se ha alcanzado, o al menos anticipado, la síntesis entre grupos sociales excluidos y situaciones existenciales marginales –desde *Rabelais* hasta *El tambor de hojalata* y así hasta hoy, si ustedes quieren– en los cuales la identidad del hombre medio de la sociedad de clases y la del protagonista se han vuelto enteramente incompatibles. En el marginal Don Quijote queda superado el límite entre el artista como voz narrativa y la figura de su imaginación. Don Quijote es el símbolo de la crítica a la sociedad burguesa, desde sus formas feudales tardías en torno al 1600 hasta el conformismo por completo manipulado del presente. Es el símbolo ahistórico de un verdadero materialismo histórico. En cada situación está loco, es decir, es normal; en cada encuentro es irracional, es decir, racional. Es el único realmente feliz, casi realizado, y lo es justamente porque ve la sociedad críticamente torcida y, en su forma fantástica, la pone derecha. Es realización del potencial del individuo en tanto convierte su idealismo crítico en praxis. Su destrucción y muerte son en verdad la construcción de la utopía y el presentimiento anticipador de lo que debería llamarse vida, una anticipación en la fantasía que permanece cerrada al mundo envilecido. Pido permiso para citar a Hegel:

En su Don Quijote es en un carácter noble en el que condición de caballero se convierte en locura donde encontramos la naturaleza aventurera del mismo inserta en medio de la situación fija determinada de una realidad exactamente descrita según sus circunstancias externas... En su locura, Don Quijote posee un ánimo completamente seguro de sí mismo y de su causa o, mejor dicho, solo esto es ya la locura de que esté y permanezca tan seguro de sí y de su asunto.

Dicho brevemente, en él, a través de él, se realiza la identidad de teoría y praxis.

Como todavía quiero ocuparme brevemente de la cultura de masas, como transición voy a permitirme recordar de nuevo a Stendhal, que me parece un maestro en el análisis de las experiencias de socialización y que, si bien en una forma en este momento históricamente palidecida, anticipa el clima social en que la experiencia verdadera es completamente arrollada por el conformismo. Y esto es de hecho lo que caracteriza esencialmente la cultura de masas. Cuando Lucien, en la novela antes citada *Lucien Leuwen*, no es capaz de soportar la degenerada sociedad

de la Restauración ni la mediocridad del nuevo mundo burgués, juega con la idea de viajar a América, como sucede también en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. La cita habla por sí misma:

Lucien se sentía tan aburrido desde su llegada a Nancy, todas sus sensaciones eran tan oscuras, que malgastaba su tiempo con esta epístola republicana:

“¿No sería mejor dejarlo todo y embarcarse a América...? No, se dijo finalmente a sí mismo, ¿para qué engañarse? Sería estúpido... En América me aburriría, entre hombres por completo justos y a menudo también razonables, pero incultos y que sólo tienen dólares en la cabeza. Me horroriza el sano y aburrido sentido común de un americano. Tengo la más alta estima por Washington, pero me aburre...”

El aburrimiento es de hecho la consigna y la forma vivencial en la que el artista del siglo XIX, a su manera, dirige la perspectiva de la teoría crítica a las formas en construcción de la vida y la experiencia modernas.

IV

Cuando pienso en mis propias contribuciones al análisis de la cultura de masas, me resulta fácil asociarlas al concepto de aburrimiento, pues permite el acceso a lo decisivo, a saber, a la parálisis de la fantasía que bloquea la experiencia artística y deja espacio libre a la manipulación. Puedo expresar con varios ejemplos en qué medida la administración de la fantasía, es decir, su represión, forma parte del negocio de la cultura de masas. En América y seguramente también aquí, los *Books Clubs* son un gran negocio. La empresa estadounidense “Time Book” promete un “Time Reading Program”. ¿Los costes del programa? Por solo 3,95 dólares se suministran de tres a cuatro libros al mes y con ello la participación en un “método planificado” de lectura, que garantiza “se puedan leer muchos libros con provecho en el menor tiempo posible”, libros, “en estilo e importancia de carácter intemporal”. La confianza en la selección bibliográfica en relación con su “intemporalidad” está fuera de duda. “El plan obtiene su importancia del hecho de que los editores han pasado miles de horas encontrando respuestas a preguntas que también usted se ha formulado a menudo... Su tarea es seleccionar los escasos libros que superan a todos los demás en valor”. La calidad y relevancia de las publicaciones quedan aseguradas: “Los editores hacen preceder cada obra de una introducción exclusiva en la que resaltan lo que fundamenta la especial singularidad del libro, qué significa-

do tiene, tuvo y tendrá, y qué posición adopta en la literatura y el pensamiento contemporáneos”. A ello se suma la transmisión de una especie de énfasis religioso: “Los libros están encuadernados en cubiertas flexibles y resistentes, similares a las ediciones de Biblias y misales.”

Otro ejemplo: el *Literary Guild*, uno de los *Books Clubs* americanos de mayor éxito, lanzó hace poco una barata oferta especial de *Anna Karenina*, *Madame Bovary* y *La dama de las camelias*. El anuncio que la acompaña dice lo siguiente: “Estas tres novelas clásicas, editadas ahora en un solo volumen, cuentan la historia de un trío de señoras trágicas e inolvidables que lo arriesgan todo por amor y todo lo pierden. La *Anna Karenina* de Tolstoi, una mujer que rechaza su sociedad aristocrática por una pasión indomeñable; la *dama de las camelias* de Dumas, que realiza el mayor sacrificio por el hombre que ama, y la *Madame Bovary* de Flaubert, una tierna soñadora cuyo anhelo romántico la conduce a un acto violento”. Estas son ilustraciones del modo en que el arte es degradado a manipulación de masas. En última instancia las tragedias y los triunfos amorosos de la Gretchen de Fausto o *Anna Karenina* no son afirmaciones eternas sobre la naturaleza de la mujer, sino conocimientos determinados sobre mujeres en circunstancias concretas. ¡La cultura de masas conllevaría menos manipulación si en lugar de arrojar estos libros al mercado, los entendidos difundieran que todas estas señoras eran neuróticas y que hoy se sentirían mejor si se prestaran a una cura psicoanalítica! Dicho brevemente, la organización y administración de la fantasía es una exigencia del control social y, para ello, de hecho, el reduccionismo es aplicado como método, único método adecuado, que continúa el modelo de comportamiento de las ciencias behavioristas.

La cultura de masas señala y repite las tendencias que en el mundo capitalista empujan inequívocamente hacia el colectivo envilecido. En ese sentido siempre he concebido mis estudios como estudios políticos. Me permito remitir a la anticipación crítica del fascismo en el Instituto antes de 1933; entonces se me impusieron especialmente dos fenómenos que me parecían signos de la descomposición de la autoconciencia burguesa y de la impotencia insuperable en el sentimiento vital, especialmente de las clases medias burguesas. El primer fenómeno remite a un género literario, el otro, a la recepción y los efectos literarios. Ambos fenómenos están estrechamente vinculados.

Uno de mis trabajos se refería a la recepción de Dostoyevski en Alemania desde el cambio de siglo y me resultó evidente que esta recepción, no estando necesariamente vinculada a su calidad literaria, tenía raíces psico-sociales más profundas que

las estéticas. Sobre nadie se escribía más que sobre él (si dejamos aparte a Goethe). El análisis del material mostró que la recepción de Dostoyevski manifestaba las raíces más sensibles de la sociedad alemana en el tiempo de la crisis total. A ello pertenecía sobre todo el énfasis del llamado irracionalismo del artista, la insistencia en el misterio de la vida del individuo, la acentuación exaltada de las regiones oscuras del alma, la celebración del comportamiento criminal, dicho brevemente, elementos decisivos inherentes al motor psicológico de la glorificación de la violencia en el nacionalsocialismo.

El análisis de la recepción de Dostoyevski mostró en qué medida los estudios de recepción podían tener significado socio-político. Esto me fue confirmado varios años después, cuando analicé con más detalle las reseñas sobre el escritor provenientes de quien que yo había descrito premonitoriamente, años antes de los acontecimientos, como un precursor de los nazis: Knut Hamsun. Una historia de la recepción de Hamsun puede mostrar en qué medida se hace visible en la crítica literaria el significado de la cosmovisión de Hamsun como una etapa importante en el camino que recorre la conciencia burguesa desde el liberalismo a las consignas del Estado autoritario.

Lo más sorprendente ahí no es tanto la crítica literaria burguesa como la socialdemócrata. Si se leen las observaciones sobre Hamsun difundidas en la revista teórica de referencia de la socialdemocracia alemana, la *Neue Zeit*, en los años noventa, encontramos una clara toma de posición política: hay que rechazar las novelas de Hamsun, en ellas no se da forma a seres humanos vivos, sino a ambientes que no tienen nada que ver con las tendencias orientadas realmente a la transformación lograda de la sociedad.

Si se echa mano de los tomos de la *Neue Zeit* de los primeros años de guerra y de los que siguieron, entonces encontramos descripciones himnicas sobre el mismo escritor, que había sido rechazado de la forma más inequívoca veinte años antes. Lo que entonces había sido enjuiciado como “ambiente vacío” y “mero impulso nervioso” son ahora “retratos fascinantes de la vida y el alma, en los que la realidad más plena es poetizada con todas sus luces y sombras como imagen clave de la vida interior”. El autor, que aparecía a los críticos anteriores como “un signo de exclamación enamorado” “en un sofá melancólico”, ha crecido hoy “hasta esa altura solitaria” que no cabe comparar con ningún otro sin ser injusto con él. Lo que anteriormente se presentaba en sus novelas “tan transitorio como su ambiente”, se convierte ahora “en una parábola de lo eterno”.

En este himno a Hamsun se unen, después de la Primera Guerra Mundial, los portavoces liberales de la burguesía y los del proletariado, tan odiado por el autor noruego. Los casos de la crítica burguesa convencional y de *Neue Zeit* pertenecen a la misma constelación social: la resignación política y la seducción ideológica de amplias capas sociales de Europa central en aquel momento histórico.

Mis estudios sobre el género literario se dirigieron a la moda biográfica. Intenté analizar la biografía popular en dos situaciones sociales distintas como criterio clave para comprender la estructura del cambio social y político. La primera vez todavía en Alemania, antes de la época nazi. Hoy es casi imposible imaginar el aluvión de biografías populares que inundó entonces Europa y especialmente Alemania. Ya desde 1918 la biografía popular se convirtió en la literatura de emigración clásica de la burguesía alemana. La biografía es la continuación y, a la vez, la inversión de la novela. En la novela burguesa la documentación tenía la función de materia prima. En la biografía popular sucede de modo completamente distinto: la documentación, esa pompa enorme de fechas fijas, sucesos, nombres, cartas etc., ocupa el lugar de las relaciones sociales que se han convertido en las cadenas del individuo; el individuo es únicamente un elemento tipográfico, un encabezado de página que serpentea a través de la narración, un simple motivo que sirve para componer agradablemente un material. Sus héroes no tienen destino, son meras funciones de lo narrado. Aunque sólo en raras ocasiones el relativismo sea la confesión de fe explícita de esta literatura, siempre está presente de forma latente; no tiene nada del cinismo consciente de los señores, sino que vive de la necesidad de encubrir la desorientación de los vencidos. El esteticismo de los años noventa, el *fin de siècle*, era todavía una síntesis de actividad, si lo medimos con el cansancio y la debilidad que venía de estos epígonos tardíos. En la colección de intemporalidades de lo efímero, en su laberinto de lo superlativo y singular, donde no hay pensamiento que indique el camino, escritores y lectores están igualmente perdidos.

En América mi análisis de la biografía popular tuvo otro significado. Lo que intenté mostrar en mi trabajo sobre el triunfo de los ídolos de masas en algunas revistas americanas es el cambio estructural en el tratamiento de la biografía popular durante el tránsito del capitalismo liberal al colectivismo manipulado. Lo llamé el tránsito de los ídolos de la producción a los ídolos del consumo. Mientras que, en torno al cambio de siglo, los llamados “héroes” eran los portadores de la producción, progresivamente fueron convirtiéndose al final de los años treinta y al comienzo de los cuarenta en deportistas, *entertainer*, especialmente del cine, y lo

que aparecía en ellos como importante eran los asuntos privados en lugar de las funciones productivas. La identificación que la cultura de masas ofrecía a sus lectores ya no era con el ascenso del empresario al éxito, sino con la imitación del consumo. En última instancia, en el fenómeno americano se reflejan ciertos rasgos idénticos al fenómeno alemán, si bien en otro contexto político. Así lo expresé entonces:

Pero el abismo entre lo que puede hacer un hombre común y las fuerzas y poderes que de hecho deciden sobre su vida se ha vuelto tan infranqueable que este hombre se desliza de buena gana hacia la identificación con la mediocridad, incluso con el aburrimiento filisteo. Para el hombre sencillo de la calle, a quien le han arrancado el sueño de Horatio Alger, quien desespera por no poder comprender la complejidad de las elevadas estrategias de la política y los negocios, significa un consuelo que sus héroes sean una pandilla de tipos simpáticos a quienes les gusta o no les gusta los *Highballs*, los cigarrillos, el zumo de tomate, el golf o las fiestas –como él mismo. Sabe cómo debe comportarse en el ámbito del consumo y aquí tampoco puede cometer ningún error. Su horizonte se ha estrechado. Pero justo por eso experimenta la satisfacción de participar en las preocupaciones y dichas de los grandes y es confirmado en sus propias preocupaciones y alegrías. Los grandes y desconcertantes problemas de la política y la economía, las contradicciones y conflictos sociales, se retiran para él detrás de su vivencia de saberse uno con los grandes y superiores en el mundo del consumo.

V

Puesto que siempre he intentado pensar históricamente y también he tratado de simbolizar la separación decisiva entre arte y cultura de masas en el diálogo entre Pascal y Montaigne, cuya validez se mantiene desde 1550 hasta hoy, y para ir terminando, quiero transmitirles unas palabras del 1600 y también otras pronunciadas 350 años más tarde, como clave del conflicto y del peligro.

Con la fuerza de una clarividencia que casi parece saltarse la historia, Shakespeare aludió a la amenaza que la manipulación social supone para la autonomía del individuo en la segunda escena del tercer acto de *Hamlet*, si bien no podía intuir que finalmente 400 años después, los Guildensterns someten a los Hamlets:

Hamlet: [...] ¿No querriais tocar la flauta?

- Guildenstern: No sabría tocarla, mi señor.
- Hamlet: Os lo ruego.
- Guildenstern: En verdad, no sabría.
- Hamlet: Ea, os lo suplico.
- Guildenstern: No podría siquiera manejarla.
- Hamlet: ¡Es fácil! Como mentir... Poned los dedos, y el pulgar también, en estos orificios; soplad y veréis cuán elocuente es la música. Fijaos bien: estos son los registros.
- Guildenstern: Sería yo incapaz de extraer de ella ni una sola nota melódica. Me falta la destreza necesaria.
- Hamlet: Muy indigno debo pareceros, puesto que sí queréis que yo suene; y además conocéis mis registros y hasta me arrancaríais mis secretos más íntimos. Haríais vibrar todas mis notas desde la más baja de mi registro hasta la más alta. Y, sin embargo, habiendo más música y tan excelente en este pequeño instrumento, no podéis hacer que hable. ¡Voto al cielo! ¿Soy yo más fácil de tocar que una flauta? Tomadme por el instrumento que mejor os plazca, manoseadme cuanto queráis, pero no lograréis tañerme.³

Hamlet representa, si ustedes quieren, la cultura de masas que transmite la dominación social, que obliga al individuo a la obediencia y que juega con él como un instrumento sin voluntad, pero adecuadamente preparado.

Lo que ha pasado después queda bien expresado en las palabras del poeta americano, fallecido prematuramente, Randall Jarrell, quien en su libro sobre la poesía y su época dice lo siguiente:

El poeta vive en un mundo en el que los periódicos, las revistas, los libros, el cine, la radio y la televisión han destruido por completo en la mayoría de los hombres la capacidad de vivir el arte real... El artículo tipo medio de las revistas da a cada tema barato el mismo tono automático de lo que llaman interés humano.

Jarrell compara la observación de Goethe, “un escritor a quien basta un diccionario no tiene valor”, con Somerset Maugham, quien dijo una vez: “El cumplido más hermoso que he recibido fue una carta en la que uno de mis lectores escribió:

³ Traducción de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens (1992: 425-427), Cátedra: Madrid. (*Nota del traductor*).

He leído su novela sin tener que buscar una sola palabra en el diccionario”. Y Jarrell termina con la observación de que, “desde hace tiempo, el kitsch no ha dejado nada que hacer a la fantasía, hasta el punto de que la fantasía empieza a deteriorarse”. Dicho brevemente, el deterioro, el final de la fantasía, es el final de la libertad.

No soy capaz de decir nada clarificador sobre la posibilidad de auténtica experiencia artística en el presente. Sin duda, aumenta la familiaridad con el gran arte, pero el conocimiento sin experiencia auténtica, enraizada en la predisposición crítica, sólo sirve para apoyar el sistema. Familiaridad y experiencia se excluyen. Estoy más que preocupado por la posibilidad de la experiencia estética de la auténtica libertad en el presente. No puedo decir más al respecto. Y sé que, con ello, tengo que decepcionarles, además también porque no podría entrar, a propósito de este punto, en el debate casi inabarcable sobre esta o aquella interpretación de la crítica marxista. Eso abriría otro campo de diálogo, para el que no me siento maduro. Lo que he intentado transmitir aquí no ha sido tal vez una mirada retrospectiva, sino el capítulo de una autobiografía intelectual a decir verdad demasiado ambiciosa, una autobiografía que ciertamente sigue siendo consciente de modo no demasiado modesto de que hablo como representante de una región marginal. Como intelectual se puede y se debería vivir siempre en los márgenes. Para ello me sirve la sociología de la literatura, tal como yo la veo, como un truco muy ingenioso.

Traducción del alemán: Daniel Barreto